C. F. Meyers „ANGELA BORGIA“

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Friedrich Weishaar
aus Kassel

Marburg-Lahn 1928
Universitäts-Buchdruckerei Joh. Aug. Koch (Dr. C. Hitzeroth)

Als Dissertation angenommen am 23. Februar 1928.

Berichterstatter: Herr Geh. Rat Professor Dr. Ernst Elster.

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Februar 1928.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Die vollständige Dissertation erscheint als Nr. 30 der „Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft".

Herausgeg. von E. Elster (N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, Marburg).

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556031_0037

Inhaltsübersicht.

	Seite
Literaturverzeichnis	VII
Einleitung	1
Plan der Arbeit	1
Stand der Forschung	2
I. Teil: Das Werden der Dichtung	3
Psychologische Voraussetzungen	3
Konzeption	4
Entwicklungsstufen der Fabel (Fragmente)	6
Ringen um die Vollendung	13
Rundschau- und Buchfassung	15
Quellen und Anregungen	16
Gregorovius	16
Übereinstimmungen und Abweichungen	19
Raumer	22
Goethe	23
Homer	24
Tizian	24
Otto Ludwig	24
Jakob Burckhardt	25
II. Teil: Würdigung der Dichtung	28
1. Gedankengehalt	28
Wertung der Renaissance	28
Renaissancismus	29
Gewissen	30
Wille	31
Fatalismus	32
Liebe	33
Tragik und Christentum	34
Problemdarstellung	36
2. Gestalten	38
Lukrezia Borgia	38
Vergleich mit Victor Hugo und Gobineau	39
Angela Borgia	40
Giulio	42
Strozzi	43

Seite

Baumgartens „Typen“ 43
Alfonso 44
Ippolito 45
Ferrante 46
Bembo 47
Ariost, Ben Emin, Mamette, Cesare Borgia 47
Technik der Menschendarstellung 47

3. Zeit und Umwelt 48
Geistigkeit der Zeit 49
Schauplatz 50
Landschaft 51

4. Bau der Handlung 51
Problem der Zweisträngigkeit 52
Aufbau im Ganzen 52
Kontrast als Kompositionsbasis 55
Gattungsbestimmung 57
Bericht und Darstellung 58
Nacherzählung 61
Vorwegnahmen und Vordeutungen 61

5. Stil 64
Plastischer und malerischer Stil 65
Lyrismus der Prosa 66
Neuer Stilwille 66
Stilbruch 67
Beginnende Stillosigkeit 68

Schluß 69
Bekenntnischarakter 69
Einordnung in Meyers Entwicklung 69
Vergleich mit Milton 70
Transzendenz 70

Anhang. 1. Ein falsch datierter Brief 71
2. Stufen der Stoffgestaltung (Tabelle) 72
3. Übersicht über den Bau der Handlung (Schema) . . . 73

Literatur.

W = Conrad Ferdinand Meyer, Werke. Dünndruckausgabe mit revidiertem Text. Eingeleitet von Robert Faesi; Textrevision von Herbert Cysarz, Jonas Fränkel, Friedrich Michael. 4 Bände, Leipzig 1924.

AB = Conrad Ferdinand Meyer, Angela Borgia, Novelle. Eingeleitet von Gottfried Bohnenblust. Taschenausgabe der „Sämtlichen Werke", Leipzig, o. J. (1922).

Rsch = Erstdruck der Angela Borgia in der „Deutschen Rundschau" (Herausgegeben von Julius Rodenberg) Band 69 (Oktober bis Dezember 1891) Seite 1 bis 41, 161 bis 203.

Br = Conrad Ferdinand Meyers Briefe nebst seinen Rezensionen und Aufsätzen, herausgegeben von Adolf Frey, 2 Bände, Leipzig 1908.

UP = Conrad Ferdinand Meyers unvollendete Prosadichtungen. Herausgegeben von Adolf Frey, 2 Bände, Leipzig 1916.

Rod = Conrad Ferdinand Meyer und Julius Rodenberg. Ein Briefwechsel, herausgegeben von A. Langmesser, Berlin 1918.

Fra = Louise von François und Conrad Ferdinand Meyer. Ein Briefwechsel. Herausgegeben von Anton Bettelheim, Berlin und Leipzig 1920 ².

Betsy = Betsy Meyer. Conrad Ferdinand Meyer in der Erinnerung seiner Schwester. Deutsche Rundschau, Band 115 und 116, Berlin 1903.

Baumgarten, Franz Ferdinand: Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissanceempfinden und Stilkunst. München 1920 ².

Blaser, Otto: Conrad Ferdinand Meyers Renaissancenovellen, Diss. Bern 1905.

Brecht, Walther: Conrad Ferdinand Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung, Wien und Leipzig 1918.

Burckhardt, Jacob: Die Cultur der Renaissance in Italien, Basel 1860.

Corrodi, Hans: Conrad Ferdinand Meyer und sein Verhältnis zum Drama, Leipzig 1923.

Elster, Ernst: Prinzipien der Literaturwissenschaft, Band I, Halle 1897, Band II (Stilistik), Halle 1911.

Ermatinger, Emil: Conrad Ferdinand Meyer und der Protestantismus, Zeitwende 1. Jahrg. 1. Hälfte, München 1925, Seite 142 ff.

Ermatinger, Emil: Das dichterische Kunstwerk, Leipzig und Berlin 1921.

Everth, Erich: Conrad Ferdinand Meyer, Dichtung und Persönlichkeit, Dresden 1924.

Everth, Erich: Conrad Ferdinand Meyers epischer Sprachstil, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft XX (1926) Seite 129 bis 140.

Faesi, Robert: Conrad Ferdinand Meyer, Leipzig 1925.

Feise, Ernst: Fatalismus als Grundzug von Conrad Ferdinand Meyers Werken, Euphorion 17 (1910) Seite 111 bis 143.

Frey, Adolf: Conrad Ferdinand Meyer, Sein Leben und seine Werke, Stuttgart und Berlin 1925[4].

Gregorovius, Ferdinand: Lucrezia Borgia, Stuttgart 1874.

Kalischer, Erwin: Conrad Ferdinard Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance, Palaestra 64, Berlin 1907.

Köhler, Walter: Conrad Ferdinand Meyer als religiöser Charakter, Jena 1911.

Korrodi, Eduard: Conrad Ferdinand Meyer-Studien, Leipzig 1912.

Langmesser, August: Conrad Ferdinand Meyer. Sein Leben, seine Werke und sein Nachlaß, Berlin 1905[3].

Linden, Walther: Conrad Ferdinand Meyer, Entwicklung und Gestalt, München 1922.

Maync, Harry: Conrad Ferdinand Meyer, Frauenfeld und Leipzig 1925.

Maync, Harry: Notizen zu C. F. Meyer, Germ. Rom. Monatsschrift XIII, 1925, Seite 414 ff.

Nussberger, Max: Conrad Ferdinand Meyer, Leben und Werke, Frauenfeld 1919.

Pongs, Hermann: Der Kampf um die Auffassung Conrad Ferdinand Meyers, Zeitschrift für Deutschkunde 1927, Seite 257 bis 277.

Pongs, Hermann: Conrad Ferdinand Meyer als Protestant, Christliche Welt 38 (1924), Spalte 3 bis 11.

Raumer, Friedrich von: Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit, IV. Band, Leipzig 1841[2].

Rehm, Walther: Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung vom Rationalismus bis zum Realismus, München 1924.

Stoessl, Otto: Conrad Ferdinand Meyer. Die Literatur, Sammlung Brandus, Band 25, Berlin o. J. ([2]1922).

Strodthoff, E.: Conrad Ferdinand Meyers Novelle „Die Versuchung des Pescara", Diss. Marburg 1923 (Schreibmaschinendruck).)

Sulger-Gebing, Emil: C. F. Meyers Werke in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst, Euphorion 23 (1921), Seite 422 ff.

Unger, Rudolf: Conrad Ferdinand Meyer. Eine Charakteristik zu seinem Säkulartag. In „Bausteine. Festschrift zum 70. Geburtstage von Max Koch", Breslau 1926, Seite 101 bis 127.

Unger, Rudolf: Conrad Ferdinand Meyer als Dichter historischer Tragik. „Die Ernte, Abhandlungen zur Literaturwissenschaft, Franz Muncker zu seinem 70. Geburtstag dargebracht", Halle 1926, Seite 215 ff.

Werner, Paul: Conrad Ferdinand Meyers „Jürg Jenatsch", Diss. Marburg (1923) (Schreibmaschinendruck).

Wüst, Paul: Conrad Ferdinand Meyer-Probleme, Germ. Rom. Monatsschrift V, 1913, Seite 297 ff. und 426 ff.

Einleitung.

Für die Gesamtbeurteilung C. F. Meyers, den geistvoll einseitige Kritik zum historistischen Renaissancebildner hat abstempeln wollen, und seines Verhältnisses zur Renaissance ist die Frage, welche Rolle der mit dem Namen der Familie Borgia umschriebene geschichtliche Tatsachenkomplex in seinem dichterischen Werk spielt, von grundsätzlicher Bedeutung. Nicht Zufall ist es, daß der Plan des jungen Dichters, ein Drama Cäsar Borgia zu schreiben, nicht zur Ausführung kam, daß „Cäsar Borjas Ohnmacht" (W II 373), vielleicht die späte Frucht jener Jugendkonzeption, der einzige Borgiastoff in der an Renaissancemotiven wahrlich nicht armen Gedichtsammlung ist. Von grundsätzlicher Wichtigkeit ist es jedoch, daß Meyers Auseinandersetzung mit der Borgiawelt am Ende seines Schaffens erfolgt — bezeichnenderweise in einer „Angela Borgia".

Die vorliegende Arbeit versucht, dieses letzte vollendete Werk Meyers nach Wesen und Wert, Gehalt und Gestalt darzustellen und ihm seinen Platz im Gesamtschaffen des Dichters anzuweisen. Methodisch wird die Trennung von Entstehungsgeschichte und Würdigung angestrebt, d. h. es sollen im I. Teil der Weg des Werdens und die Quellenbeziehungen, im II. Teil Gedankengehalt, Menschen- und Handlungsgestaltung, Zeit- und Umweltschilderung untersucht werden und endlich einiges über den Stil gegeben werden. Die Beschränkung des Themas auf ein Werk erfolgt in dem Bewußtsein, daß nur durch konkrete Einzelforschung der Boden bereitet werden kann für eine endgültige Gesamtwertung Meyers, über die zur Zeit trotz der überaus zahlreichen Arbeiten m. E. das letzte Wort noch nicht gesprochen werden kann. Nur mit diesen Einschränkungen kann und will meine Arbeit ein Beitrag zur Meyer-Literatur sein und insbesondere zu den von Baumgarten aufgestellten Behauptungen

Stellung nehmen: Meyer sei der „Bildner des Renaissancismus", „Meyers Verhältnis zur Renaissance ist sein Verhältnis zum Leben" (Baumgarten, S. 15 u. 56).

Über den Stand der Forschung sei kurz bemerkt: Eine historisch-kritische Ausgabe der Werke Meyers bleibt eine Aufgabe für die Zukunft. Die vorläufig maßgebende Textgestalt liegt vor in der vierbändigen Dünndruckausgabe des Haesselschen Verlages von 1924, da sie erstmals revidierte Texte bietet. Die epischen und dramatischen Fragmente zu „Angela Borgia" sind abgedruckt im Anhang des 1. Bandes der von Frey herausgegebenen „Unvollendeten Prosadichtungen". — Für die Lebensgeschichte sind noch immer grundlegend Freys Biographie (vergl. das Literaturverzeichnis) und die Erinnerungen der Schwester, während August Langmessers mehr in die Breite als in die Tiefe gehendes Buch durch die nachher erfolgten Briefveröffentlichungen ziemlich gegenstandslos geworden ist. Für die dem Werk Meyers gewidmete Literatur kann zusammenfassend verwiesen werden auf Hermann Pongs' tiefgründigen Forschungsbericht „Der Kampf um die Auffassung Conrad Ferdinand Meyers". Im einzelnen wird zu mancher Frage, die die umfangreiche Meyer-Literatur angeschnitten hat, in der Ausführung Stellung zu nehmen sein. Gegenüber der sehr verschiedenartigen Beurteilung, die „Angela Borgia" in der literarhistorischen Kritik gefunden hat, soll hier die Wertung unter dem Gesichtspunkt versucht werden, daß es sich um ein Alterswerk handelt. Die Anregung zu solcher Problemstellung verdanke ich Bohnenblusts Einleitung zur Taschenausgabe und Maycs Meyerbuch.

Erster Teil: Das Werden der Dichtung.

Nach der Vollendung des „Pescara“ wurde Meyer von schwerer Krankheit heimgesucht, deren Wirkung in die Tiefe seines Seelenlebens ging. Er mochte ahnen, daß sich die Vorboten drohender Geistesumnachtung erneut anmeldeten [1]); seine Weltanschauung wurde im Bewußtsein der nahen Lebensgrenze noch entschiedener christlich. In solcher Stimmung ist dann eine Äußerung niedergeschrieben wie die an Felix Bovet (Br. I 139, 14. Jan. 1888):

„... Car malgré tous mes efforts d'échapper au Christianisme, au moins à ses dernières conséquences, je m'y sens ramené par plus fort que moi chaque année davantage et même quelquefois avec une extrême violence et au mépris de toute science critique et philosophique.“

Baumgarten stellt es folgendermaßen dar [2]): „Zwischen der Entstehung der Pescara- und der Borgia-Novelle liegt Meyers schwere Krankheit. Während dieser Prüfungszeit hat sich die religiöse Wandlung Meyers vollzogen; seine innere, instinktive Bekehrung zum Christentum.“ Er zitiert dann die eben mitgeteilte Briefäußerung und fährt fort: „Früher war er Monist gewesen, der alle anderen als menschlichen Kategorien verwarf (an L. v. François, 4. Mai 1883).“ Die betreffende Stelle lautet (Fra. 92/93):

„Ich glaube, l. Freundin, wir denken in vielen Dingen überein, aber Sie würden sich vielleicht doch wundern wie derselbe Mensch (sc. meine Wenigkeit) nicht nur soviel Sehnsucht nach ewigen Dingen sondern auch eine so große Anhänglichkeit an das Luthertum, die fest constituirte, protest. Kirche mit einer sehr strengen Kritik (einer unwillkürlich aus einer starken historischen Anlage hervorgehenden Kritik) der evang. Schriftstücke und — mehr noch — mit dem überzeugtesten Monismus, dem entschiedensten Mißtrauen in alle anderen als menschlichen Kategorien vereinigen kann.“

1) Vergl. Freys Kapitel „Dunkle Vorboten“ S. 339 ff.
2) S. 55.

Hätte Baumgarten diesen Satz nur genau und vollständig zitiert, so hätte er selbst feststellen können, daß in beiden Äußerungen der Dualismus klafft, nur 1883 auf der Höhe des Schaffens als labiles Gleichgewicht gefühlt und weltfreudig optimistischer formuliert als in der Krankheitskrise 1888. In Wahrheit ist Meyer Zeit seines Lebens Christ gewesen [1]), so daß von einer entscheidenden Bekehrung gar keine Rede sein kann. „Das ist für Meyer viel zu vulkanisch gedacht; es handelt sich um Schwankungen einer großen Lebensentwicklung [2])." Baumgarten konstruiert einen entwicklungsgeschichtlichen Gegensatz des früheren Monismus zu der späteren Christlichkeit, während die Äußerung von 1883 gerade diesen Gegensatz als simultan vorhanden bezeichnet. — Zweifellos ist 1888/89 Meyers Verhältnis zum Christentum ein noch unbedingteres geworden; das bezeugen auch die in dieser Zeit entstandenen, erstmals in der vierten Auflage sich findenden Gedichte, vor anderen die Verkündigung der sozialen Heilsbotschaft des Christentums und der Glaube an sie in „Alle" (W II 273) [3]). Die tiefernste Stimmung, in der Meyer die Überzeugung gewinnen mußte, daß ihm die 90 Jahre, die er brauche, um fertig zu werden [4]), nicht beschieden sein würden, blieb auch, als sich sein Gesundheitszustand sehr gebessert hatte. „Das Jahr seiner Genesung veranlaßte ihn, die Blicke häufig auf das Bild des Todes zu heften. Im Spätherbst 1889 nämlich nahm Gottfried Kellers Befinden eine solche Wendung, daß eine Rettung nicht mehr erhofft werden durfte [5])." Kellers Tod im Sommer 1890 erschütterte Meyer tief, wie verschiedene Briefäußerungen beweisen [6]), obwohl er dem Züricher Landsmann menschlich kaum nahe hatte kommen können. Selbstverständlich haben solche Erlebnisse, die dem alternden Dichter mit furchtbarer Deutlichkeit die Vergänglichkeit des Irdischen vor Augen führten, dem Werk, das er nach dem „Pescara" noch vollenden sollte, ihren unverwischbaren Stempel aufgeprägt.

Wann sich C. F. Meyers Bekanntschaft mit dem Angela Bor-

1) Vergl. auch Stoessl, S. 24.
2) Brecht, S. 13, Fußnote 2.
3) Vergl. Brecht, S. 114.
4) Vergl. Frey, S. 344.
5) Frey, S. 345.
6) Vergl. Br. I, 384, II 189, 332, Rod. 287, Fra. 259.

giastoff zum Entschluß künstlerischer Gestaltung verdichtet hat, läßt sich bei des Dichters zurückhaltenden Briefäußerungen kaum eindeutig sagen. Gregorovius' Monographie „Lucrezia Borgia", Meyers Hauptquelle, erschien 1874 — sie war Meyer mindestens seit 1881 bekannt [1]) — während sich die früheste briefliche Erwähnung der Borgia-Novelle durch den Dichter erst im Februar 1890 findet. Zweifellos liegt der Zeitpunkt der Fundierung früher, nach Adolf Freys Mitteilung, die sich wohl auf ungedrucktes Material stützen konnte, im Januar 1889 [2]). Gleichzeitig wird hier „Angela Borgia" als der jüngste von Meyers Stoffen bezeichnet. Damit ist nicht gesagt, daß sich der Dichter nun allein diesem Plan zugewandt hätte. Eine Reihe älterer, z. T. schon lange erwogener Kompositionen — es waren Friedrich II. und sein Kanzler Vinea (UP I 88 ff.), die „sanfte Klosteraufhebung" (UP I 201 ff.), die „Laura des Petrarca" (UP I 257 und Br I 201), die beiden Romanprojekte des „Komturs" (UP I 12) und des „Dynasten" (UP I 37 ff.) sowie ein moderner Stoff, „Duno Duni" bezw. „Ein Gewissensfall" (UP I 232 ff.) — ließen sich nicht ohne weiteres beiseite schieben. Noch Ende August 1889, als Julius Rodenberg (Rod 274) bei Meyer anfragte, was auf seinem Schreibtische reife bezw. inzwischen gereift sei, antwortete der Dichter (28. August, Rod. 276), daß er sich „nicht ohne schmerzliches Zurückdrängen lieberer Pläne z. B. des Petrus Vinea" für einen sogenannten „historischen Roman" entschieden habe, womit nur der „Dynast" gemeint sein kann: „Im Sommer 1889 gedachte Meyer ‚denn doch wohl den Roman zu beendigen, wozu er noch ein Jahr brauche'. Er versprach im August 1889 das Werk dem Verleger, der ihn in S. Bernardino aufsuchte" (UP I 42). — Erst vom 12. Februar 1890 haben wir die früheste briefliche Erwähnung [3]) der „Angela Borgia", zugleich Meyers Entscheidung für diese: unter Zurückstellung des historischen Romans, der „noch manche lästige Quellen-Lectüre erfordern" würde — schreibt Meyer an Rodenberg —, „ziehe ich es vor, eine leicht zu beherrschende Novelle zu vollenden (ital.

1) Vergl. Kalischer, S. 31.

2) Frey, S. 342.

3) Der undatierte Brief an Fr. Wille (Br. I. 204) bezieht sich nicht auf Angela Borgia: s. u. Anhang 1, S. 71.

Renaissance), die mich durch ihren starken dramatischen Gehalt anzieht." (Rod. 281.)

Daß die Arbeit ins Jahr 1889 zurückreicht, beweist das dritte der nachgelassenen epischen Fragmente, das das Datum des 17. Dezember 1889 trägt. Die eben angeführte Aeußerung über den „dramatischen Gehalt" läßt mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen, daß Meyers Ansätze zur bühnenmäßigen Gestaltung des Stoffes ebenfalls in diese Zeit zurückreichen. Meyers immer vorhandener Drang, ein Meisterwerk für die Bühne zu schaffen, führte im Falle der Angela Borgia zu einem „K a m p f u m d i e F o r m", wie Hans Corrodi in seinem Buch über Meyers Verhältnis zum Drama überzeugend dargelegt hat [1]; ebenso darf auf Corrodis Beurteilung der d r a m a t i s c h e n Bedeutsamkeit der entsprechenden Fragmente verwiesen werden [2].

Für den Betrachter der inneren Entstehungsgeschichte handelt es sich nicht nur um einen Kampf um die Form, sondern ebensosehr um den Stoff, wenn auch von vorn herein so viel feststeht: stoffliche Keimzelle ist die durch Giulios Blendung veranlaßte Kette von Geschehnissen. Deshalb müssen neben den novellistischen auch die dramatischen Bruchstücke herangezogen werden. (Ich bezeichne im Folgenden die dramatischen Bruchstücke mit D 1—9, die epischen mit E 1—7 entsprechend der Anordnung F r e y s , UP I 278 ff.) — Von den sieben epischen Fragmenten stellen sich sechs dar als Ansätze zur Gestaltung des Novellenanfangs. Aus ihrer Betrachtung ergibt sich:

E 1 (UP I 293) trägt den Titel: Verlorene Augen. Novelle. Die wenigen Zeilen schildern Ariost, der dem Herzog in Belriguardo seine Aufwartung machen will, aber vorerst von dem Fürsten nicht empfangen worden ist.

E 2 (UP I 293/94) beginnt ganz ähnlich, ist weiter geführt bis zu einem Gespräch Ariosts mit Strozzi. Beide wollen zum Herzog; Ariost bittet um den Vortritt: „ich habe eine einfache Bitte an die Hoheit, und nicht in eigener Sache." — Der Titel lautet hier: Geraubte Augen.

Diese beiden Bruchstücke gehören offenbar eng zusammen. Aus der Form des Titels „Verlorene bezw. Geraubte Augen", insbe-

1) S. 21/22.
2) S. 69/75.

sondere der Wahl der Perfektpartizipien — es heißt nicht etwa: Augenraub — läßt sich schließen, daß die Erzählung nach der Blendung Giulios einsetzen sollte. Vermutlich steht die „einfache Bitte" Ariosts an den Herzog in solchem Zusammenhang, vielleicht handelt es sich um irgend eine Gunst für den Geblendeten. Ein solcher Sachverhalt, nämlich daß Blendung oder sogar Hochverratsprozeß und Einkerkerung bei Beginn der Erzählung schon geschehen sind, wird nahegelegt durch mehrere dramatische Fragmente: D 1, D 2, D 6, die allerdings zwei bezw. drei verschiedenen Plänen angehören.

D 6 (UP I 289—291), Parallelansatz oder Fortsetzung von D 5 (UP I 288—289), das mit „Erster Act, erste Szene" überschrieben ist, stellt die Abschiedsszene dar zwischen Lukrezia und Bembo: Die Greueltat des Kardinals gegen seinen Bruder Julius ist geschehen; Angela weiß nichts vom Anlaß zur Blendung, Lukrezia ist gewillt, es ihr zu verheimlichen.

Dies ist das einzige dramatische Fragment, von dem aus geschlossen werden könnte, Meyer habe hier versucht, ein analytisches Bühnenstück zu schreiben. Hans Corrodi[1]), der diese Vermutung äußert, hat nun D 6 zu unrecht mit D 1 bezw. D 2 in Beziehung gesetzt, sie demselben Plan zugewiesen, hat übersehen, daß dort die Situation eine ganz andere ist, nämlich:

D 1 (UP I 278/9) wie D 2 (UP I 280—284), letzteres mit „Erster Akt" überschrieben, setzen an einer späteren Stelle des Geschehens ein: Giulio ist bereits eingekerkert, d. h. der Hochverratsprozeß liegt in der Vergangenheit. In D 2 wird auch die Episode des wiederauftauchenden Cäsar Borgia, Lukrezias hochverräterische Verbindung mit ihm, sein Tod und die Bestrafung von Lukrezias Werkzeugen ausdrücklich als geschehen vorausgesetzt. In D 1 ist deutlich ausgesprochen, daß Angela von der Einkerkerung Giulios,

1) S. 70/71.

also auch deren Gründen weiß, und in D 2 ist ihr Widerstand gegen jeden Freier m. E. nur die negative Seite ihrer vor der Welt verheimlichten Liebe zu Giulio, ihr schwermütiges Schuldgefühl nur sinnvoll, wenn sie über des Geblendeten Schicksal völlig unterrichtet ist. Daß sie seinen Namen nicht nennt, beweist nichts für ihr Nichtwissen, spricht sie doch auch in der vollendeten Novelle zu Lukrezia so gut wie nie von „ihrem Geblendeten"; Angela kann sich der so ganz anders gearteten Herzogin gegenüber nicht öffnen, weil sie instinktiv fühlt, daß sie doch nicht verstanden wird. (Man vergl. das Ende des 11. Kap., AB 150, W I 525!)

D 1 erweist sich stofflich insofern als frühere Stufe, als die Charakterisierung des Herzogs noch mit der von Gregorovius gegebenen[1]) übereinstimmt, von der Meyer später abgerückt ist: Angela (die hier Sanzia heißt) sagt (UP I 279):

„Und der Herzog hört seinen Bruder nicht und er ißt und trinkt und scherzt und küßt, während der (sie weist auf den Thurm) sich die Haare zerrauft und darüber sinnt, sich selbst ein Leides zu thun."

Nach D 2 dagegen hat der Herzog die Kerker unter dem Stadtschloß räumen lassen (UP I 283).

Die Fragmente E 1, E 2, D 1, D 2, D 5, D 6 bilden eine Gruppe in der Stoffgestaltung; gemeinsam ist dieser I. Stufe das Einsetzen des dargestellten Geschehens nach der Blendung Giulios.

Eine II. Stufe bietet E 3 (UP I 294/96), mit dem Datum 17. Dez. 1889, das für die Novelle zuerst den Titel „Angela Borgia" bringt. Es setzt an mit der Schilderung des ferraresischen Hofes im Park von Belvedere, Ariost führt den persischen Teppichhändler ein. Dann erscheint die Herzogin in Begleitung der drei Brüder des Herzogs: des Kardinals Ippolito, Don Ferrantes und Don Giulios. Die Handlung ist also gegenüber der I. Stufe nach rückwärts ausgebaut, ihr Beginn vor die entscheidende Be-

1) Vergl. unten S. 20.

gebenheit verlegt, etwa dem Anfang des 3. Kapitels des vollendeten Werkes entsprechend. (E 4 und E 5 geben nur stilistisch ausgefeiltere Varianten von E 3.)

E 7 (UP I 299—300) gibt stichwortartige Aufzeichnungen, größtenteils in Betsy Meyers Handschrift, gehört demnach der Zeit kurz vor der Vollendung an, als der Dichter der Schwester diktierte [1]). Außerdem findet sich von Meyers eigener Hand ein Passus aus der Erzählung Ferrantes betreffend die römischen Verhandlungen, fast wörtlich mit dem Anfangskapitel der vollendeten Novelle übereinstimmend (AB 23/24, W I 382/3).

Damit ist die III. endgültige Stufe des Novellenanfangs gegeben, abermals zeitlich zurückverlegt bis zu Lukrezias und Angelas Einzug in Ferrara.

Der Ausbau der Erzählung nach rückwärts bis zur Ankunft der beiden Borgia-Frauen in Ferrara und zur Öffnung der Kerker — d. h. die synthetische statt der analytischen Novellenform — rückt die wundervollen Augen Giulios sogleich in den Bannkreis des Interesses. Diesem bedeutsamen künstlerischen Vorteil aber stand entgegen eine Vergrößerung der Fabel durch Lukrezias stärkeres Hervortreten und damit eine Lockerung der Architektur ohne entsprechende künstlerische Rechtfertigung; Meyers persönliche Absicht dabei war, Lukrezia den Professoren, insbesondere G r e g o r o v i u s aus der Hand zu nehmen (vergl. Br I 100, 142, II 398, Rod 302). Das Ringen um die Vertiefung und organische Einbeziehung der Lukrezia-Fabel führt dann zu der Hermann Haessel am 21. Juni 1890 mitgeteilten Lösung (Br II 187); „Es handelt sich um ... eine Angela Borgia, als Gegensatz zu Lucrezia behandelt, zu v i e l und zu w e n i g Gewissen." Die Umsetzung dieser gedanklichen Formel in künstlerische Anschauung ist fortan von wesentlicher Bedeutung für die Stoffentwicklung. Unter Vermeidung eines Gegenspiels von Angela und Lukrezia sucht Meyer nach einem der Angela-Giulio-Handlung parallelen Motiv, nur mit anderem Verlauf bei andersgearteten Menschen. Dazu ersah er den ferraresischen Großrichter Herkules Strozzi. Daß die ihm zugedachte Rolle nach Art und Umfang vorerst von der in der endgültigen Fassung bedeutsam

1) Vergl. unten S. 14.

unterschieden war [1]), zeigt das Fragment E 6, das etwa dem Anfang des Schlußkapitels entspricht (UP I 297/99. Ich gebe, unter Auslassung der von F r e y mit abgedruckten Streichungen Meyers, den für dies Stadium „endgültigen" Text.):

Das unaufgeklärte Ende des Hercules Strozzi verbreitete über Ferrara einen tiefen Schrecken, niemand wagte davon zu reden, noch zu flüstern, nicht der Hof, nicht die Stadt, nicht die Verwandten. Der Herzog ehrte den Todten auf jegliche Weise, bestritt die Kosten der Bestattung und leitete sie in Person, er trug vierzehn Tage lang Trauergewand, er und die Herzogin, er gab die leer gewordene Stelle des Oberrichters einem älteren Bruder Strozzis, er machte der verzweifelnden jungen Wittwe einen Beileidsbesuch und lobte ihren Entschluß, den Schleier zu nehmen; aber bei allen diesen Schritten und Betheiligungen war etwas in seiner Miene und in seinen abgemessenen Worten, das jene [2]) Untersuchung des Geschehenen verbot, der Herzog legte sozusagen überall und jederzeit den Finger auf den Mund und Ferrara verstummte.

Auch blieb die Ursache unerraten. Niemand konnte sich denken — in diesem unterthänigen Staate — daß Hercules Strozzi, ein Beamter und Begünstigter des Herzogs, sich soweit vergeßen, seinem Herrn entgegenzutreten und den Gehorsam zu versagen und so mutmaßte auch keiner, daß der Herzog ein ihm nach seiner Ueberzeugung zustehendes Gericht geübt, und sein innerlich schweigend, aber formell gesprochenes Urteil auf der Stelle und ohne Aufsehen habe vollziehen lassen.

Freilich daß Lucrezia oder der Herzog oder sie beide mit Hercules Tode verflochten waren, das mußte sein. Anders hätte dieser Mann der Gerechtigkeit und Strenge den Gerichten nicht Halt geboten, sondern im Gegentheil den lässigen gedroht und die säumigen gestachelt. Was war da im Spiel? Liebesgeschichten natürlich. Man ersann eine Leidenschaft des Herzogs für Barbara Torelli oder der Herzogin für Strozzi und was sich daraus entwickeln ließ.

Den Vieren aber, welche die Wahrheit wußten, hinterließ der tragische Fall einen tiefen Eindruck und alle hatten sie Mühe, ihn zu bewältigen.

Der blinde Julius in seinem Kerker, der den Freund verloren, mußte sich vorwerfen, ihn mit seinen flehenden Bitten und dringenden Beschwörungen ohne Wollen aber wißentlich in den Tod gestoßen zu haben. Er betrauerte ihn von ganzer Seele, aber ohne Reue, denn er glaubte nicht gefrevelt zu haben, indem er ihn der Gefahr aussetzte, das Leben für eine gerechte Sache zu verlieren: seit sich seine Lebenskraft durch Leiden und stündliche Selbstüberwindung gestärkt hatte, schien

---

1) Vergl. Frey 349/50: „Die weitreichende Erfindung der Leidenschaft Strozzis für Lukrezia und der daraus erfolgenden Teilnahme an Cesare Borgias Unternehmung in Spanien lag also nicht im ursprünglichen Plan."

2) Dafür ist wohl zu lesen: jede.

er sich wertvoller geworden und würdiger, das Opfer, auch das größte, anzunehmen. Ja, ihn dünkte, der Freund habe, die Dämmerung der Unterwelt seinetwegen betretend, ihm wo nicht das süße Licht, deßen er ewig beraubt bliebe, doch die wärmenden Stralen der Sonne und den Athem der Erde gesichert, denn, war auch der erste Versuch blutig mißlungen, arbeitete doch offenbar (so erschien es ihm wenigstens) eine hilfreiche und entschlossene Macht an seiner Befreiung, der er es zutrauen durfte, daß sie nicht feiern werde, bis das gute Werk gelungen sein würde. Dergestalt ermutigte er sich, als daß er die Flügel hätte sinken lassen, wie es begreiflich gewesen wäre, nach der unnützen Opferung seines Freundes.

Lucrezia dagegen ließ die Flügel völlig sinken. Seit Jahren bemüht, die beängstigenden Vorstellungen der alten Frevel, die sie (gelinde gesagt) mit angeschaut hatte, durch freundlichere Bilder zu verdrängen und zu entkräften, oder sie wenigstens, ihre Aufmerksamkeit auf die Gegenwart heftend, in gemiedenen Kammern erbleichen zu lassen, belebten sie sich jetzt wieder mit ihren Mordgeberden und ihrem Sterberöcheln vor ihren Augen und in ihren Sinnen auf eine unerträgliche Weise, denn sie war, genau wie früher, die Mitschuldige eines Mordes geworden und hatte, ganz wie ehedem, nicht viel aber doch dazu geholfen, Strozzi, auf den Befehl des Herzogs, zurückhaltend bis der Mörder bereit wäre. So war die auf sachten und klugen Sohlen sich selbst Entfliehende sich plötzlich wieder selbst begegnet und die Lucrezia von Rom trat vor der[1]) Lucrezia von Ferrara, umarmte sie und verschmolz mit ihr. O vergebliche Mühe der Besserung! O Danaidenarbeit!

Der Kern dieser Sätze ist: Meyer läßt in der öffentlichen Meinung Ferraras Unklarheit herrschen über den Anlaß zum heimlichen Tode Stozzis (ganz wie Gregorovius[2]) die Frage offen läßt, eine Leidenschaft Strozzis zu Lucrezia aber am wenigsten glaubwürdig findet).

Die im Umlauf befindlichen Mutmaßungen sind — in Meyers Art — deutlich als unzutreffend hingestellt: „Man ersann ....“ Ich trete damit Adolf Freys Interpretation entgegen, der zweifellos im Hinblick auf dies Fragment sagt[3]): „... einige Blätter des ersten oder doch vermutlich ersten Entwurfs ... berichten, was Gregorovius erzählt, der Herzog Alfons habe der Frau des Oberrichters Strozzi nachgestellt und ihn aus diesem Grunde gemeuchelt.“ Meyer hat Strozzis Vergehen als Unbotmäßigkeit

1) Wohl verschrieben für: die.
2) Gregorovius, S. 296/97.
3) Frey, S. 349/50.

und Ungehorsam gegen den Herzog bezeichnet. In welcher Weise, darüber gibt der Abschnitt über Julius Aufschluß, den ich nur folgendermaßen zu deuten vermag: Strozzi hat versucht, den blinden Freund aus seiner Kerkerhaft gegen den Willen Alfonsos zu befreien; der Versuch ist fehlgeschlagen, der Großrichter als Staatsverräter heimlich gerichtet worden. Der Anteil Lukrezias scheint darauf beschränkt, daß sie Strozzi nach Entdeckung des Anschlages solange von etwaiger Flucht abgehalten hat, bis es zu spät war. Die Vier, „welche die Wahrheit wußten" (UP I 298), wären dann Alfons, Lukrezia, Giulio und Angela, wenn sie — wie im vollendeten Werk — unfreiwillige Zeugin der Ermordung geworden ist. — Von Strozzis Teilnahme am Unternehmen Cäsar Borgias ist keine Rede; dies Motiv, das in D 2, allerdings ohne deutliche Bezugnahme und Namensnennung vorkommt, fehlt hier ganz, d. h. wir haben es mit einer Stufe der Arbeit zu tun, die vielleicht parallel zu setzen ist dem Fragment D 5 (UP I 285—287), einem Dialog Strozzi-Julius, in den Grundzügen dem späteren dritten Kapitel vergleichbar [1]), aber ohne jede Anspielung Giulios auf Strozzis Leidenschaft zu Lukrezia(!): Der Richter mahnt den früheren Studiengenossen wegen seines Leichtsinns zur Selbstbesinnung; der Freund spricht zum Freund, wie er nach E 6 sein Leben für ihn geopfert hat.

Demgegenüber gehören die beiden Bruchstücke D 7 und D 8 (UP I 291 und 292) einem Stadium der Entwicklung an, wo Strozzis Leidenschaft, die in der Zügellosigkeit der gegen die Herzogin Lukrezia geschleuderten Beschuldigung durchbricht, als bestimmendes Motiv erscheint.

Die endgültige Gestaltung dieses Teils der Fabel — Strozzi, von Lukrezia bestrickt, arbeitet mit dem Italienverderber Cesare Borgia zusammen, kehrt nach dessen Tode mit frevlem Mut nach Ferrara zurück, wird von Lukrezia fallen gelassen und auf herzoglichen Befehl gemordet — mag äußerlich assoziativ mit veranlaßt worden sein durch die Darstellung bei Gregorovius, der wenige Seiten nach Cäsares Tode von dem ungeklärten Ende Strozzis — natürlich ohne beides in Beziehung zueinander zu setzen — berichtet [2]). Sucht man tiefer, so wird man nicht fehl

1) Vergl. AB 45—52, W I 407—415.

2) Gregorovius, S. 292 ff. und 296 ff.

gehen mit der Annahme, daß das den Dichter tief erschütternde Schicksal des Malers Karl Stauffer-Bern (Br I 445), der in leidenschaftlicher Raserei an einer ihm unebenbürtigen, innerlich leeren Fin de siècle-Natur zerbrach (gestorben am 24. Januar 1891 [1]), entscheidend geworden ist für die endgültige Lösung des Novellistischen Problems, d. h. für die Kontrapunktik der Handlungsgestaltung. Bestätigt wird diese Auffassung durch Meyers Brief an Rodenberg vom 11. April 1891 (Rod 297/98) [2]: „.... in den letzten Tagen habe ich Striche gethan, die mich ermuthigen", wo er dann auf Stauffers Geschick zu sprechen kommt und feststellt: „Uebrigens ist es nicht anders: diese Bernercolosse zerbrechen in großen Conflicten, weil ihnen leibliche und geistige Biegsamkeit fehlt." Damit wäre der Kampf um den Stoff im Frühjahr 1891 im wesentlichen zum Abschluß gekommen [3].

Das Ringen um Stoff und Form gestaltete sich für Meyer diesmal besonders mühevoll. Des alternden Dichters Stimmung wechselte sehr; „die superfeine Arbeit" und die „delicate Natur des Stoffes" (Br II 187/188) machten ihm viel zu schaffen — gegenüber Rodenberg sprach er sogar vom „heiklen Stoff" (Rod 293). Adolf Frey berichtet, Meyers Kraft sei erschüttert gewesen. „Das mühevolle Umbilden und Formen ermatteten ihn stärker als früher, zumal er auf Ausprägung und Vertiefung der Charaktere, namentlich der Lucretia, die denkbarste Anstrengung verwandte, wie er mir denn bemerkte, er habe die Figuren gedrillt, bis er nicht mehr gekonnt habe [4]."

Der Sommeraufenthalt 1890 auf Rigischeidegg hatte seinen Mut so belebt, daß er die Novelle damals zu vollenden hoffte [5]. Am 19. Juli sagte er sie Julius Rodenberg für das Januarheft 1891 der „Deutschen Rundschau" zu (Rod. 287/88). Aber dann kam ein Rückschlag: „Die alte Zuversicht ist verloren gegangen" (9. September; Br. II 191). Am letzten Oktobertag 1890 muß er Rodenberg um mehrere Monate Aufschub bitten; unter den Gründen wird — es ist das letzte Mal — die „gleichzeitige

1) Näheres bei: Otto Brahm, Karl Stauffer-Bern, Leipzig 1894.
2) Vergl. auch Kalischer, S. 123, Fußnote.
3) Vergl. auch die Übersicht, Anhang 2, unten S. 72.
4) Frey, S. 349.
5) Vergl. Br. I 207.

dramatische Gestaltung" angeführt (Rod 292). Fortan ist die Novelle alleiniges Ausführungsziel.

Mit ganz jugendlich anmutender Leidenschaft geht Meyer im Jahre 1891 zu Werke. Das Sommerwetter fördert ungemein; er ist in „starker Stimmung" (Br II 198), setzt „alles bei Seite, um die Angela groß auszudichten" (Br II 199). Die Widerstände, auf die er trifft, steigern die Intensität seines Arbeitens. Sein Ich ist wie nie zuvor so an das Werk hingegeben, daß ihn die Gestalten seiner Phantasie im Traum bedrängen [1]). Am 30. Juni (Rod 301) vollendet er sein nur ihm selbst entzifferbares Konzept; am gleichen Tage trifft die Schwester bei ihm ein, der er seine Niederschrift vorliest und dann diktieren wird. In Kilchberg wird diese Arbeit in Angriff genommen, für Betsy „eine unerwartete kurze Rückkehr in die alten, vergangenen Tage" der verständnisinnigen Zusammenarbeit von Bruder und Schwester (Betsy, S. 214). Meyer ist „völlig in Flammen geraten" (Br I 397). „Das unvollendete Manuskript und die Schwester, die es fertig schreiben sollte, mußten, so verlangte es der Dichter, diesmal mitgenommen werden" nach Schloß Steinegg zum Sommeraufenthalt (Betsy S. 215). Die Vollendung, die ihn „eine schwere, aber durchaus nicht ‚saure' ... sondern ... eine süße Arbeit" dünkt (Br II 200), erfolgt am 12. August 1891. Von den Mitteilungen an die Freunde ist am bezeichnendsten die an Adolf Frey gerichtete; sie lautet [2]):

> „ich will Ihnen doch mit einem Worte melden, daß Angela Borgia vollendet ist, wo nicht ein Kunstwerk, doch ein kräftiger Willensact."

Mit Spannung erwartete der nach Kilchberg zurückgekehrte Dichter das Urteil Rodenbergs (29. und 31. August), der die Novelle im Oktober- und Novemberheft der „Deutschen Rundschau" dem deutschen Publikum vorlegte. Die Kritik war geteilter Meinung: „Meine Novelle wird in Deutschland absolut contradictorisch beurtheilt", schreibt Meyer an Stückelberg (14. Dezember 1891, Br I 447). Indessen hatte der Dichter noch Mühe und Schwierigkeiten wegen der Buchausgabe, deren Korrektur durch einen Leipziger Schriftsetzerstreik unliebsam erschwert wurde, bis endlich im Dezember „Angela Borgia" bei Haessel als Buch erschien.

1) Vergl. Frey, S. 351 und Br II 252.

2) Br I 398; vergl. noch Br I 217, 270, II 201, Rod 304.

Die Rundschaufassung unterscheidet sich von der späteren Buchausgabe kaum. Wie sonst fand Meyer noch manches Einzelne zu bessern und stilistisch zu feilen und zu glätten; größere Einschübe wie z. B. beim „Jenatsch“ unterblieben.

In dem Erstdruck der Novelle fehlt noch die sinnbildliche Ausdeutung des gefesselten Amor (Rsch. 15, AB 45, W I 406/07):

Rundschau:	Buchfassung:
Hier stand in der Mitte auf einem verwitterten Marmor ein eherner Kupido, der sich mit zerrissenen Flügeln und verschütteten Pfeilen in Fesseln wand, und hier in der Runde pflegte die Gemahlin Herzog Alfonso's in der Sommerzeit Hof zu halten.	Hier stand in der Mitte auf einem verwittertem Marmor ein eherner Kupido, der sich mit zerrissenen Flügeln und verschütteten Pfeilen in Fesseln wand. Dieses Bild sagte in der wunderbar freien Sprache des Jahrhunderts, daß für die verheiratete Lukrezia die Zeit der Leidenschaft vorüber sei, und hier in der Runde auf den Steinbänken pflegte die Gemahlin Herzog Alfonsos im Sommer Hof zu halten.

Der Beichtiger Don Giulios, Pater Mamette, wird im Erstdruck bald als Kapuziner, bald als Franziskaner bezeichnet, in der endgültigen Fassung durchweg als Franziskaner: die aus künstlerischen Gründen gebotene wesenhafte Beziehung des Mönchs zum Ordensstifter Franziskus schaltet den überflüssigen Anachronismus aus. Denn der Kapuzinerorden ist zwar ein Zweig der Franziskaner, aber erst 1525 gestiftet, 1529 konstituiert, zu einer Zeit also, die später liegt als die der Novelle: die Lukrezia der Geschichte ist 1519 gestorben. —

„Angela Borgia“ ist das letzte Werk, das Meyer vollenden sollte. Im Kampf mit dem hereinbrechenden Alter hat er es zu Ende geführt, getragen von dem protestantischen Ethos der Verpflichtung dem Werk gegenüber[1]), wie es der Dombaumeister verkündet („Das Münster“, W II 351):

Das Amt, das dir zu Lehen fiel,
Das ist ein Werk und ist kein Spiel!

---

1) Vergl. Betsy 214: „Diesmal will und muß ich sie vollenden. Auch um ihrer selber willen.“

Quellen und Anregungen.

Stoffliche Hauptquelle zur „Angela Borgia“ ist Ferdinand Gregorovius' Monographie „Lucrezia Borgia“. Der Historiker versucht hier, auf Grund von Dokumenten der Renaissance ein Lebens- und Charakterbild der berühmten und berüchtigten Papsttochter zu zeichnen, dessen historische Richtigkeit in diesem Zusammenhang gleichzeitig ist. Lucrezia Borgia, nach weit verbreiteter Meinung schon ihrer Zeitgenossen der Typus weiblicher Verworfenheit, erfährt durch Gregorovius eine Rettung: sie ist nur „ein leichtsinniges, liebenswürdiges und unglückliches Weib“ (S. 324). — Den Kern seiner Fabel entnahm Meyer folgender Episode aus Gregrovius (S. 281—83):

„An ihrem (Lucrezias) Hofe lebte eine junge Dame, deren Reize alle Herzen bezauberten, bis sie zu einer Hoftragödie Veranlassung gab. Es war jene Angela Borgia, welche Lucrezia aus Rom nach Ferrara mit sich gebracht hatte ... Zu den Anbetern Angelas gehörten die beiden gleich lasterhaften Brüder des Herzogs Alfonso, der Cardinal Hippolyt und Giulio, ein natürlicher Sohn Ercole's. Angela rühmte eines Tages, da ihr Hippolyt seine Huldigung darbrachte, die Schönheit der Augen Giulio's, was den eifersüchtigen Wüstling so sehr erbitterte, daß er einen wahrhaft teuflischen Racheplan aussann. Der ehrwürdige Cardinal dang Meuchelmörder und gab ihnen Befehl, seinem Bruder bei der Rückkehr von einer Jagd aufzulauern, und jene Augen auszureißen, welche Donna Angela schön gefunden hatte. Das Attentat wurde ausgeführt im Beisein des Cardinals, doch nicht so vollkommen, als es dieser gewünscht hatte. Man trug den Verwundeten in seinen Palast, wo es den Ärzten glückte, ihm das eine Auge zu erhalten. Dieser Frevel geschah am 3. November 1505. Er brachte den ganzen Hof in Aufregung: der Herzog strafte zwar den Cardinal mit vorübergehender Verbannung, aber der unglückliche Giulio konnte ihm den Vorwurf machen, daß er dieses Verbrechen nur mit Gleichgültigkeit behandelte. Er brütete Rache, und dieser Exceß sollte bald die schrecklichsten Folgen nach sich ziehen.

Ariosto, der Höfling des frevelhaften Cardinals, kam in eine nicht geringe Verlegenheit; er zog sich aus ihr in einer

Weise, die nicht ehrenvoll für ihn zu nennen ist, und daher auch den Wert jenes Lobes mindert, welches er Lucrezia darbrachte. Die Schmeichelei verführte ihn, eine Ekloge zu dichten, in welcher er die Motive des Attentats verschleierte und den Mörder zu reinigen suchte, indem er den Charakter Giulio's mit schwarzen Farben malte .... — Ein Jahr darauf, am 6. Dezember 1506, vermälte Lucrezia Donna Angela mit dem Grafen Alessandro Pio von Sassuolo, und ein wunderlicher Zufall fügte es später, daß deren Sohn Giberto der Gemal Isabella's wurde, einer natürlichen Tochter des Cardinals Hippolyt." .... (S. 285—87) „Unterdeß brachte das gegen Giulio d'Este ausgeführte Attentat solche Folgen hervor, daß sich das fürstliche Haus Ferrara von einer schrecklichen Katastrophe bedroht fand. Giulio klagte Alfonso der Ungerechtigkeit an; aber die vielen Freunde des Cardinals fanden dessen Verbannung noch zu hart. Hippolyt besaß einen großen Anhang in Ferrara: er war ein verschwenderischer Lebemann, während der Herzog bei seinen realistischen Neigungen und praktischen Beschäftigungen Hof und Adel vernachlässigte. Es bildete sich eine Partei, die einen gewaltsamen Regierungswechsel für wünschenswert hielt; und solche Revolutionen waren im Haus der Este mehrmals erlebt worden, auch beim Regierungsantritt Ercole's.

Giulio gewann mißvergnügte Edle und gewissenlose Menschen im Dienste des Herzogs für seinen Racheplan, den Grafen Albertino Boschetti von San Cesario, dessen Schwiegersohn den Capitän der Palastwache, einen Kämmerer, einen Hofsänger des Herzogs und andere. In diese Verschwörung trat sogar Don Ferrante ein, der echte leibliche Bruder Alfonso's, welchem als seinem Procurator Lucrezia in Rom war angetraut worden. Der Plan Giulio's war zunächst der, den Cardinal durch Gift aus der Welt zu schaffen, und weil das nicht straflos bleiben konnte, wenn der Herzog am Leben blieb, so sollte auch dieser umgebracht und Don Ferrante auf den Tron gehoben werden. Auf einem Maskenball wollte man Alfonso ermorden.

Der Cardinal, welcher von seinen Spionen in Ferrara gut bedient wurde, bekam einen Wink von diesem Vorhaben

und konnte bald seinen Bruder Alfonso darüber aufklären. Das geschah im Juli 1506. Die Verschwörer suchten ihr Heil in der Flucht, doch nur Giulio vermochte nach Mantua und der Sänger Guasconi nach Rom zu entrinnen. Der Graf Boschetti wurde in der Nähe Ferrara's aufgegriffen. Don Ferrante scheint nicht einmal einen Fluchtversuch gemacht zu haben. Als man ihn vor den Herzog brachte, warf er sich ihm zu Füßen und flehte ihn um Gnade an; aber seines Zornes nicht mehr Meister stieß ihn Alfonso nicht nur wütend von sich, sondern er schlug ihm mit einem Stecken, den er in der Hand hielt, ein Auge aus. Dann ließ er ihn in den Turm des Castells sperren. Dorthin wurde bald auch Don Giulio gebracht, welchen der Markgraf von Mantua nach einigem Sträuben ausgeliefert hatte. Der Majestätsproceß ward schnell beendigt und das Todesurteil über die Schuldigen ausgesprochen. Zuerst wurde Boschetti mit zwei seiner Genossen vor dem Palast della Ragione enthauptet....

Die beiden Prinzen sollten im Hofe des Castells hingerichtet werden, am 12. August. Das Schafott war aufgeschlagen, die Tribünen füllten sich, der Herzog nahm seinen Platz ein und man führte die Unglücklichen an den Block. Da gab Alfonso ein Zeichen: er begnadigte die Brüder. Ihrer Sinne nicht mehr mächtig wurden sie in den Kerker zurückgebracht. Ihre Strafe war ewiges Gefängniß. Darin schmachteten sie lange Jahre und bis über den Tod Alfonso's hinaus; denn nichts erweichte das Herz dieses grausamen Mannes; er ertrug es alle Zeit geduldig, seine elenden Brüder in dem Turm desselben Schlosses zu wissen wo er aus und ein ging, wo er wohnte und oft genug in Freuden lebte. Das waren die Este, welche Ariosto in seinem Gedicht zu den Sternen erhoben hat. Don Ferrante erlöste der Tod erst am 22. Februar 1540, im Alter von 63 Jahren; Don Giulio erhielt seine Freiheit im Jahre 1559, und starb dann, 83 Jahre alt, am 24. März 1561." —

Als Schlußglied einer Reihe von Palastrevolutionen im Hause der Este berichtet auch Jakob Burckhardt davon [1]): „Den Schluß dieser Tragödien macht das Complott zweier Bastarde gegen ihre

1) Cultur der Renaissance, S. 47.

Brüder, den regierenden Herzog Alfons I. und den Cardinal Ippolito (1506), welches bei Zeiten entdeckt und mit lebenslänglichem Kerker gebüßt wurde."

So eng sich Meyer in vielem an seine Quelle hält, so treten auch gleich die Abweichungen hervor: der Tragiker verlangt einen völlig geblendeten Giulio, schon um da, wo die historische Angela heiratet, nun s e i n e Angela mit ihrem Schuldgefühl einzusetzen und aus der Novelle eine „histoire de la conscienc" (Br I 142) zu machen. Hier setzt zugleich ein anderer Quellenstrang ein, der später zu behandeln ist [1]). Vorerst bleibt noch darzulegen, wie Meyer im übrigen zu Gregorovius steht. Um mit dessen Titelheldin zu beginnen: Meyer wollte, wie er brieflich mehrmals äußert (Br I 100, 142, II 398, Rod 302), Lukrezia den Professoren und Gregorovius im besondern aus der Hand nehmen und in ihre authentischen Frevel wieder einsetzen. Meyer enthob Lukrezia Gregorovius' all zu bürgerlicher Auffassung, ohne sie zur vorsätzlichen Verbrecherin zu machen; als feinsinniger Menschenbildner gestaltet er sie glaubhaft [2]). Die von Gregorovius gegebene Deutung Lukrezias läßt Meyer vertreten von Giulio gegen Strozzi (AB 47/48, W I 409/410) und von Bembo (AB 35, W I 395; UP I 289/291), um im Verlauf der Erzählung die Unhaltbarkeit solcher Ansicht zu zeigen: Während Gregorovius Lukrezias Eintritt in Ferrara als den großen Wendepunkt ihres Lebens ansieht, bucht Meyer diese Ansicht als trügerischen Wahn Lukrezias und enthüllt in der Strozzitragödie die Unmöglichkeit einer geläuterten „vita nuova" für sie [3]). Die fromme Richtung, in die Lukrezia schließlich einlenkt, trägt ihr bei Gregorovius (S. 304) den Titel einer Betschwester ein; Meyer wahrt hier künstlerischen Takt, wenn er die Bußfertigkeit in das Bild Lukrezias aufnimmt, ihre Werkheiligkeit aber aus rechnerischer Verstandesanlage einleuchtend motiviert (AB 163/165, W I 540/542). Das bei Gregorovius erwähnte „Cilizio" (S. 321) hat Meyer aufgenommen in der Szene, wo die Herzogin, als sie vom Tode des Bruders erfährt, ihren Gemahl um die Erlaubnis bittet, von nun an den Bußgürtel tragen zu dürfen (AB 137, W I 510).

1) Vergl. unten Seite 22.

2) Näheres siehe unten Seite 38.

3) Vergl. den letzten Abschnitt von E 6, UP I 299.

Die „beiden gleich lasterhaften Brüder des Herzogs“ differenziert der Dichter stark, erhöht ihre Menschlichkeit und ihre Tragik. Die tyrannische Grausamkeit Alfonsos ist beseitigt: er ist ein ruhiger, praktischer Fürst, dem das monarchisch verstandene Staatswohl höchster Wert ist, ohne daß ihm menschliche Züge fehlen. Gregorovius läßt ihn über dem Kerker seiner Brüder wohnen (Seite 287), Meyer betont das Gegenteil (AB 120, W I 490, UP I 282; vergleiche oben Seite 8).

Das Schicksal Strozzis wird im direkten Gegensatz zu Gregorovius geformt, aus künstlerischen Gründen, wie oben angedeutet wurde, und durch die Tragödie Stauffer-Berns bestimmt [1]).

Ariost ist aus der historisch bezeugten Rolle höfisch-lobhudelnder Unwürdigkeit gehoben zum Vertreter schöpferischer Kunst, der eigene Bekenntnisse Meyers aussprechen darf.

Im einzelnen hat sich Meyer oft stark an Gregorovius angelehnt bis zur wörtlichen Übernahme einzelner Sätze. Den Einzug Lukrezias in Ferrara gestaltet der Dichter im engsten Anschluß an die Quelle [2]): von der Schilderung der Erscheinung Lukrezias, die auf weißem Zelter, in wehendem Goldhaar reitet, angefangen zu den Professoren der ferraresischen Universität, die ihr den Baldachin tragen — wo Meyer jedoch den Vertreter der Moralwissenschaft hinzu erfindet und den Mathematiker zugleich Astrolog sein läßt — zu dem Gruß des Seiltänzers, dem Scheuen des Rosses von den Kanonenschüssen und Lukrezias Sturz [3]) bis zur Freilassung der Gefangenen.

Der Venezianer Bembo, Lukreziens Vertrauter, ist ganz im Sinne Gregorovius' aufgefaßt. Seine Warnung an die Herzogin (AB 35, W I 395) atmet Geist und Form des in der Quelle mitgeteilten Trostbriefes (Gregorovius, Seite 266/267), besonders der Schlußsätze: „.... Denn so viel Schweres haben Sie zuvor erlitten, daß Ihre Seele jetzt gegen das Unglück gestählt sein muß. Außerdem, da die gegenwärtigen Verhältnisse das erfordern, so darf man niemand glauben machen, daß Sie nicht sowol um den Sturz, als um den noch dauernden Bestand Ihres Glückes weinen.“ — Die Locke, die Bembo zum Abschied erhält,

1) Vergl. oben Seite 13.

2) Gregorovius, Seite 220 ff.

3) Gregorovius, Seite 222; Meyer hat hier die Reihenfolge geändert.

findet sich auch bei Gregorovius erwähnt, und die Motivierung von Bembos Weggang von Ferrara ist die gleiche.

Gregorovius stellt, nachdem er Lukrezia als die lachende Witwe eines ermordeten Gatten geschildert hat, fest (Seite 143): ‚Lucrezia hatte von ihrem Vater, wenn auch nicht die unzerstörliche Lebenskraft, so doch jenen Leichtsinn geerbt, welchen die Zeitgenossen unter dem Namen eines immer heiteren Wesens, sowol an ihm, wie an ihr ausdrücklich bemerkt haben.“ Meyer formuliert diesen Tatbestand (AB 19, W I 377): „Mit der von ihrem unglaublichen Vater ererbten Verjüngungsgabe erhob sie sich jeden Morgen als eine Neue vom Lager, wie nach einem Bade völligen Vergessens“, während er Giulio zu Strozzi geradezu von dem „Rettungsgürtel ihres vom Vater ererbten Leichtsinnes“ sprechen läßt (AB 47, W I 409).

Der Brief, den Cesare nach seiner Befreiung an den Marchese von Mantua richtet, ist in der von Gregorovius gegebenen Übersetzung von Meyer zum Teil wörtlich übernommen worden für Cesares Schreiben an Lukrezia (Gregorovius, Seite 289; AB 120/121, W I 491):

„Erlauchter Fürst und Herr Gevatter, .. Ich benachrichtige Ew. Excellenz, daß nach so viel Widerwärtigkeiten es Gott unserem Herrn gefallen hat, mich zu befreien und aus dem Kerker zu ziehen. In welcher Weise dies geschehen ist, werden Sie von meinem Secretär Federigo, dem Ueberbringer dieses, vernehmen. Mag es Gottes unendlicher Gnade gefallen, daß dies zu seinem größeren Dienst gereiche ...“

„Schwester, vernimm, daß es nach so vielen Widerwärtigkeiten Gott unserem Herrn gefallen hat, mich aus dem Kerker zu ziehen. Möge diese herrliche Gnade zu seiner größeren Ehre gedeihen! ...“

Der „Secretär Federigo“ ist bei Meyer der Überbringer des zweiten Schreibens Cesares an die Schwester (AB 127, W I 501). — Cesare, dessen dämonischer Schatten über das Geschehen der Novelle fällt, wird im Urteil Alfonsos und Ippolitos (AB 108 u. 122, W I 477 und 494), ganz im Sinne der Quelle zum „Zerstörer und Verderber Italiens“, während Meyer unter der Maske der öffentlichen Meinung doch wohl etwas von Macchiavellis Ansicht in sein Werk hineinnimmt (AB 126, W I 497/498), die in Gobineaus „Renaissance“ Gestalt gewonnen hat [1]).

1) Vergleiche Burckhardt, Cultur der Renaissance, S. 116.

Der gefesselte Kupido im Park von Belriguardo (AB 45, W I 406/407) und die Ausdeutung, die ihm der Dichter zuteil werden läßt, sind abhängig von der Lukrezia-Medaille, deren Abbildung Gregorovius seinem Werk voranschickt, ebenso sehr jedoch von der Beschreibung, die der Historiker gibt und die schließt: „Vielleicht wollte der Künstler mit dieser Symbolik sagen, daß die Zeit der freien Spiele Amors nun vorüber sei. Wenn ein solches etwas kühne Gleichniß für jede andere Braut recht wol passend war, so mußte es sich ganz besonders für Lucrezia Borgia eignen" (S.322/23). Meyer formt daraus: „Dieses Bild sagte in der wunderbar freien Sprache de Jahrhunderts, daß für die verheiratete Lukrezia die Zeit der Leidenschaft vorüber sei." Daß aus der Medaille eine Statue wurde, hat wohl der von Gregorovius (S. 279 u. 305) erwähnte marmorne Kupido Michelangelos mit verursacht, der Lukrezias Gemach ziert [1]).

Mit der geschichtlichen Chronologie ist der Dichter diesmal sehr selbstherrlich umgegangen; so setzt er den Tod des Herzogs Ercole früher an als den Alexanders VI. (AB 35, W I 395). Daß die Greueltat des Kardinals vom November in die Julischwüle verlegt und dadurch eine Art Nebenmotivierung mit symbolischem Charakter gewonnen wurde, zeigt jedoch, daß hier ein Künstler geschichtlichen Stoff selbstherrlich geformt hat. —

Auf die selbständige Ausbildung der Angela Giulio-Handlung hat eine Quelle eingewirkt, die Meyer schon früher den Stoff zu einem seiner Hohenstaufen-Gedichte geboten hatte: Friedrich von Raumers Darstellung der Liebe Lucia Viadagolas zu dem von den Bolognesern gefangen gehaltenen König Enzio in seiner „Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit" (2. Auflage, IV. Band, S. 199 u. 586/88). Hatte Meyer die Ballade unter den sinnbildlichen Titel der „Gezeichneten Stirn" gestellt, so übernahm er jetzt dieses Motiv in seine „Angela Borgia". Darüber hinaus will Kalischer [2]) die Rolle Ariosts in seinem Verhältnis zu Giulio, in der Zeit von dessen Blendung bis zur Einkerkerung, ableiten aus der Gestalt von Enzios Freund Pietro Asinelli (Raumer, S. 587); ich bin der Ansicht, „ein hei-

1) Sulger-Gebing, S. 471, urteilt augenscheinlich ohne Kenntnis von Meyers Quelle.

2) S. 113.

terer geistreicher Jüngling" macht noch keinen Ariost aus. Für seine der Geschichte entgegengesetzte Ausgestaltung scheint mir Meyers Verehrung für den D i c h t e r Ariost als ausreichende Begründung [1]).

Die Angela-Gestalt ist im übrigen wesentlich aus Meyers persönlichstem Anteil an seiner Heldin erwachsen, wie er an Rodenberg schrieb (Rod 302): „Für die Angela passioniere ich mich derart, daß ich Alles darüber vergesse." Diese Verbundenheit mit des Dichters innerster Seele hat etwas besonders Ergreifendes, wenn man verfolgt, wie der 65jährige noch einmal alle Glut seines Herzens aufbietet, um etwas „Junges und Feuriges" zu schaffen (Rod 294) [2]).

Noch einiger weniger Anregungen ist zu gedenken: Die Christuslegende, die der Perser Ben Emin erzählt, findet sich u. a. in G o e t h e s „Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans" in dem Abschnitt Allgemeines [3]):

Herr Jesus, der die Welt durchwandert,
Ging einst an einem Markt vorbei;
Ein todter Hund lag auf dem Wege,
Geschleppet vor des Hauses Thor,
Ein Haufe stand um's Aas umher,
Wie Geier sich um Äser sammeln.
Der eine sprach: mir wird das Hirn
Von dem Gestank ganz ausgelöscht.
Der andere sprach: was braucht es viel,
Der Gräber Auswurf bringt nur Unglück.
So sang ein jeder seine Weise,
Des todten Hundes Leib zu schmähen.
Als nun an Jesus kam die Reih,
Sprach, ohne Schmähn, er guten Sinns,
Er sprach aus gütiger Natur:
Die Zähne sind wie Perlen weiß.
Dieß Wort macht den Umstehenden,
Durchglühten Muscheln ähnlich, heiß.

1) Vergl. „Huttens letzte Tage", Ariost (W II 491):
„Ich reich' dir über das Gebirg die Hand,
Mein Meister Ludowig im welschen Land!"

2) Vergl. auch Kalischer, S. 116.

3) Weimarer Ausgabe I. Abteilung, Bd. 7, S. 72/73.

Es ist wahrscheinlich, daß Meyer den Stoff der Fabel hierher hat, da er Goethe besonders im höheren Alter viel las. Die barmherzige Milde des Orientalen hat in Meyers Werk ihre Parallelen im Thomas Becket und im Abu Mohammed der „Hochzeit des Mönchs"; Kalischer bemerkt mit Recht[1]: „Vielleicht spürt jemand in der humanen Anmut des Persers ... etwas wie einen Hauch des Divan-Goethe".

Für die Art, wie Strozzi in seiner letzten Unterredung mit Alfonso „mit wüster Heiterkeit, nicht anders, als wäre er trunken" scherzt (AB 147, W I 521), hat der Dichter selbst in einem Brief an Frey auf das Vorbild hingewiesen (Br I 402): Homers Schilderung der Freier, kurz bevor sie Odysseus' Pfeilen erliegen, im XX. Gesang der Odyssee[2].

Die Wahl des Namens für den Franziskaner, Mamette, erfolgte auf Anfrage bei dem Historiker Rahn (Br I 269).

Es ist endlich noch einer Anregung durch die bildende Kunst zu gedenken: Tizians „himmlische und irdische Liebe" wird geradezu zitiert, als Angela dem Begriffe Lukreziens, was Männerliebe sei, entgegenhält (AB 173, W I 551):

„Aber die Liebe, die aus Reue und Mitleid stammt?"

„Das ist die himmlische", meinte Lukrezia, „ganz nach dem Katechismus!"

„Himmlisch oder irdisch!" bekannte Angela, „aus dieser Liebe bin ich das Weib Don Giulios geworden."

Meyer selbst hat auf diesen Tizian brieflich hingewiesen (Br II 209); er bezeichnet „das Gegenüber zweier Frauen nach Art der Italiener (z. B. Titian Himmlische und Irdische Liebe)" als den schöpferischen Gedanken seiner „Angela Borgia", hier als „Zu wenig und zu viel Gewissen". Harry Mayne[3] hat es wahrscheinlich gemacht, daß diese briefliche Formulierung abhängig ist von einer Äußerung Otto Ludwigs über seinen Roman „Zwischen Himmel und Erde" in den „Shakespeare-Studien" (S. 137): „Meine Absicht war, das typische Schicksal eines Menschen darzustellen, der zuviel Gewissen hat, das zeigt neben seiner Zeichnung der Gegensatz seines Bruders, der das typische Schicksal des Menschen, der zu wenig Gewissen hat,

1) S. 120.

2) Vergl. Wüst, G. R. M. V, Seite 301.

3) G. R. M. XIII, 414.

versinnlichen soll." Dagegen halte ich es für ausgeschlossen, daß „das ganze Problem der Angela Borgia" von diesem Satz O. Ludwigs bezw. von dessen Erzählung selbst mehr als eine leichte Anregung erfahren hat, denn Meyer konzipiert nicht vom Problem her, sondern geht von den historischen Gestalten, wie sie die Quellen bieten, aus und vertieft sie dann psychologisch und ethisch. Bezeichnenderweise gehört der Brief Meyers, in dem vom „schöpferischen Gedanken" die Rede ist, der Zeit nach der Vollendung des Werkes an. Wir haben es hier wie im Grunde auch bei dem genannten Tizian mit einer einfachen Parallelerscheinung zu tun.

Anders als zu den bisher genannten Quellen und Anregungen ist Meyers Verhältnis zu Jacob Burckhardt. Deshalb steht die Besprechung der „Kultur der Renaissance in Italien" abgesondert am Ende der Quellenuntersuchung.

Bereits oben genannt wurde die Erwähnung der Verschwörung Giulios und Ferrantes durch Burckhardt[1]), der im übrigen gerade die persönliche Tüchtigkeit Alfonsos I. betont, die zweifellos auf Meyers von Gregorovius abweichende Darstellung des Herzogs gewirkt hat[2]). Bei der Besprechung des Hauses Este berichtet Burckhardt vom Herzog Borso, er zuerst habe bedeutende Untertanen durch Teilnahme an ihrem Leichenbegängnis geehrt[3]); Meyer übernimmt diesen Zug für Alfonso bei Strozzis Tode (AB 151, W I 526)[4]). Von dem, was Burckhardt über die Borgias bringt, ist von Meyer wörtlich das „schneeweiße ... Pulver"[5]) entlehnt, das Alexander VI. oder Cesare zur Vergiftung ihrer Gegner angewandt haben sollen (AB 24, W I 383). — Die von Meyer erfundene Zusammenarbeit Strozzis mit Cesare Borgia ist wahrscheinlich mit angeregt durch das bei Burckhardt erwähnte Trauergedicht Ercole Strozzas auf den Papstsohn[6]). Ebenso scheint der Vergleich von Lukrezias Augen mit denen der Meduse (AB 35 und 131, W I 395 und

1) Oben, Seite 18.

2) Burckhardt, S. 49 ff., 100 (Artilleriefachmann), 222/23 („praktisch hochgebildet" bei mangelnder gelehrter Bildung).

3) S. 51/52.

4) Bei Gregorovius steht davon nichts. Vergl. Blaser, S. 26.

5) Burckhardt, S. 118.

6) Burckhardt, S. 557.

503) aus Strozzis (S. 344 Fußnote angeführten) Distichen zu stammen. An derselben Stelle belegt Burckhardt das Vorkommen antikisierender Vergleiche in der Renaissancedichtung mit dem Beispiel: „er hat einen antiken Kopf, ed ha capo romano", von wo vermutlich Meyers Formulierung „der stolze Römerkopf" für Strozzi assoziativ herzuleiten ist. — Die gewaltige Persönlichkeit des Papstes Julius II., des „Pontifice terribile" [1]), wirkt nach in Meyers Diktion: „ein furchtbarer Mensch dieser Julius [2])... Und was werdet Ihr dem Schrecklichen sagen?" (AB 58, W I 421, auch AB 125, W I 496).

Neben solche an Persönlichkeiten gebundene Züge treten allgemein charakteristische, kulturgeschichtliche. Äußerungen heftiger Buße ohne innere Reue, wie sie Meyers Lukrezia gegen Ende der Erzählung aufweist, bezeugt Burckhardt [3]) als Symptom für die Mentalität der italienischen Renaissance ebenso wie die Möglichkeit, dem Liebhaber einer verheirateten Frau die Ermordung vorauszusagen [4]) (AB 64, W I 428). Schon die Eigenart dieser Stellen aus der „Kultur der Renaissance" deutet auf besondere Wichtigkeit.

Was Meyer im ganzen Burckhardt verdankt, erschöpft sich nicht in der Übernahme bezeichnender Einzelzüge, sondern greift tief in die gesamte Renaissanceauffassung ein. Meyers wesentlich von der bildenden Kunst bestimmtes Renaissanceerlebnis erfährt durch Burckhardt die allgemeine kultur- und geistesgeschichtliche Unterbauung: Zu dem von Meyer primär erfaßten Formwillen der Renaissance tritt ergänzend der Machtwille [5]), für den Darsteller politischer Geschichte von entscheidender Wichtigkeit. Der Dichter übernimmt unbedenklich aus Burckhardts Kulturbild Züge in sein Werk, ohne sich dadurch weltanschaulich festzulegen. Das gilt für Angela Borgia insbesondere von dem breiten fatalistischen Einschlag, der von Feise ganz einseitig als Weltanschauung des Dichters interpretiert wird [6]): Burckhardt charakterisiert mehrfach den Fa-

1) Burckhardt, S. 120/21.
2) In der Rundschaufassung stand hier Leo (!), Rsch 21.
3) Burckhardt, S. 557.
4) Burckhardt, S. 442/43.
5) Vergl. Rehm, S. 9, S. 187.
6) Feise, S. 136 f.

talismus als eine weltanschauliche Möglichkeit des Renaissancemenschentums der Spätzeit [1]), einschl. der speziellen Formen des Aberglaubens [2]), wie er von Kratzkralle vertreten wird (AB 56, W 419), und der Astrologie [3]). Damit wird Burckhardt quellenmäßige Grundlage für wesentliche Teile des geschichtlichen Gehalts der Dichtung Meyers. Ich glaube daraus für „Angela Borgia" eine bedeutsame Folgerung ziehen zu können: Wenn Meyer Lukrezia Borgia als extremsten Fall des in völliger Selbstsucht gipfelnden Individualismus der Renaissance hinstellt und sich durch Kontrastierung mit seinem persönlich-sittlichen Menschenideal (Angela) entschieden von ihr scheidet, ohne ihr die Verantwortlichkeit für ihr Sosein aufzubürden und sie schuldig zu sprechen, so schließt er sich Burckhardts Urteil an über die allgemeine Tendenz des Italieners der Renaissance zum Bösen [4]): „... Diese individuelle Entwicklung kam nicht durch seine Schuld über ihn, sondern durch einen weltgeschichtlichen Ratschluß."

1) Burckhardt, S. 495, 512, 524, 547.
2) Burckhardt, S. 495.
3) Burckhardt, S. 513.
4) Burckhardt, S. 455/56.

Lebenslauf.

Ich, Friedrich Heinrich Weishaar, bin am 17. März 1904 als Sohn des Zeichenlehrers Jakob Weishaar und seiner Ehefrau Auguste, geb. Rienäcker, zu Mühlhausen i. Thür. geboren. Ich besitze die preußische Staatsangehörigkeit und bin evangelischen Bekenntnisses.

Von Ostern 1910 bis Ostern 1914 besuchte ich die Bürgerschule 3 zu Kassel, wohin meine Eltern im Frühjahr 1906 übergesiedelt waren. Ostern 1914 wurde ich in die Sexta des Realgymnasiums I zu Kassel aufgenommen und verließ diese Anstalt im Februar 1923 mit dem Zeugnis der Reife.

Vom Sommersemester 1923 bis zum Sommersemester 1924 einschließlich studierte ich an der Universität Marburg, im Wintersemester 1924/25 an der Universität Leipzig, im Sommersemester 1925 an der Universität München, vom Wintersemester 1925/26 an wieder in Marburg deutsche und englische Philologie, Geschichte und Musikwissenschaft.

Das Rigorosum bestand ich am 29. Februar 1928. Seitdem halte ich mich in Marburg auf, um mein Studium mit der Prüfung für das höhere Lehramt abzuschließen.

Meine akademischen Lehrer waren

in Leipzig: Joh. Volkelt; Fr. Neumann, G. Witkowski; K. Wildhagen; E. Brandenburg, S. Hellmann, O. Th. Schulz; W. Pinder und Th. Kroyer;

in München: C. von Kraus; Fritz Strich; M. Förster; A. von Martin; H. Oncken; A. Sandberger;

in Marburg: M. Heidegger, E. R. Jaensch; E. Elster, K. Helm; H. Pongs, F. Wrede; Max Deutschbein; W. Busch, W. Enßlin, R. Häpke, A. von Premerstein, Edm. Stengel; R. Hamann; L. Spitzer und Herm. Stephani.

Ihnen allen bin ich zu aufrichtigem Danke verpflichtet, besonders Herrn Geheimrat Elster für die Unterstützung, die er meiner Arbeit durch Rat und Tat hat zukommen lassen, Herrn Professor Deutschbein und Herrn Professor Häpke.